

# La experiencia del alebrije. Fantasía pura y esquematismo fenomenológico en Marc Richir

*The Experience of the Alebrije. Pure Fantasy and Phenomenological Schematism in Marc Richir*

Davide Eugenio Daturi\*

Universidad Autónoma del Estado de México

daturidavide@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.8212524

Recibido: 19/01/2023

Aceptado: 01/06/2023

**Resumen:** Los alebrijes no son solo el producto de un acto libre de producción fantástica, sino el ejemplo concreto de un esquematismo fenomenológico; si bien parecen colocarse en el universo simbólico, su producción se mueve más bien en el marco de la pura fantasía. Eso significa que la naturaleza de estos productos (al borde entre arte y artesanía) no es ni representativa (o simbólica) ni abstracta, sino debemos pensarla paradójicamente como meramente fenoménica. Los alebrijes nacen en la profundidad del inconsciente fenomenológico, es decir en el nivel de la más profunda fenomenización del fenómeno y en ellos el sentido se encuentra todavía en estado nascente. Nuestro objetivo es llegar a entender la experiencia relacionada con este producto del arte a través del marco teórico y conceptual del filósofo belga Marc Richir.

**Palabras clave:** Marc Richir; Alebrije; Fantasía pura; Fenomenología

**Abstract:** The alebrijes are not only the product of a free act of fantastic production, but the concrete example of a phenomenological schematism; although they seem to be placed in the symbolic universe, their production is rather within the framework of pure fantasy. This means that the nature of these products (on the border between art and craft) is neither representational nor abstract, but we must paradoxically think of it as merely phenomenal. The alebrijes are born in the depth of the phenomenological unconscious, that is to say, at the level of the deepest phenomenization of the phenomenon, and in them the meaning is still in its nascent state. Our objective is to understand the experience related to this art product through the theoretical and conceptual framework of the Belgian philosopher Marc Richir.

**Keywords:** Marc Richir; Alebrije; Pure fantasy; Phenomenology.

\* De origen italiana, naturalizado mexicano, desde 2013. Licenciado y Maestro en Filosofía por la Università degli Studi de Milán, Doctor en Humanidades: Filosofía Contemporánea por la Uaeméx y posdoctorado en la Universidade de Coimbra. Catedrático de Estética de la Universidad Autónoma del Estado de México (Uaeméx). Miembro del Sistema nacional de Investigadores de México. <https://orcid.org/0000-0002-2663-6117>

## 1. Introducción

¿Cuál es el estatuto ontológico del *sujeto* de una imagen? Esta pregunta atraviesa la filosofía de la imaginación como un verdadero *Leitmotiv*. Nadie duda de que *existen* imágenes *ahí en el mundo*; sin embargo, creer que lo que *se representa* está *afuera* de la misma manera en que lo están los soportes físicos –los cuadros, las fotografías, etc.– es índice de una cierta ingenuidad. Por empezar, se debería hablar de una *doble presencia* del sujeto de una imagen, encontrándose este tanto *afuera*, en el soporte material que lo *transporta*, como *adentro*, aquí en nuestra mente, cuando lo miramos. Sin embargo, también esta primera distinción *topológica* corre el riesgo de introducir una cierta confusión. Porque, ¿qué entendemos cuando decimos que una imagen *está* en nuestra mente? Y, además, ¿cómo podemos caracterizar ese específico *mirar* por el cual, en lugar de ver el soporte físico, la fotografía, veo una playa y, detrás, el mar?

La naturaleza de estas nuevas preguntas nos pide modificar de forma radical nuestros supuestos. Pensemos entonces en la conocida obra de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, en la cual, con admirable perspicacia, el pintor avisa al espectador de que lo que *ve* (representado) no *es* para nada una pipa (real). El sujeto del cuadro –el que Husserl llama *Bildsujet*– es una pipa, sin duda; pero, un análisis más puntual nos previene del error: debemos distinguir el ¿qué? de lo que vemos (el sentido, que claramente sigue siendo el mismo cuando dirigimos nuestra mirada intencional hacia una pipa real o a una pintada o, simplemente, hacia la palabra escrita “pipa”, finalmente ¿de una pipa se trata!) del ¿cómo? lo vemos, es decir en el caso del cuadro, una peculiar experiencia perceptiva que funda la conciencia de imagen. En efecto, la intuición sensible nos orienta hacia un objeto intencional que no está precisamente ahí de carne y hueso, sino que, por síntesis de semejanza (Alves, 2010, p.185)<sup>1</sup>, *despierta* en la conciencia el sentido “pipa”.

Si bien esta es una primera distinción, esencial para contestar a nuestra cuestión inicial, el tenor de la respuesta elaborada ha modificado el sentido mismo de la pregunta, convenciéndonos a que miremos en otra dirección. De hecho, el verdadero problema ya no es tanto el cuestionar el valor de existencia de la pipa representada, distinguiendo luego entre un *afuera* y un *adentro*, sino, a este punto

<sup>1</sup> Véase también: Husserl, 1980A, pp. 189 y 211.

se vuelve central caracterizar el acto específico en el que el sujeto de experiencia tiene conciencia de una imagen.

Husserl, quien durante la mayoría de su vida se dedicó al análisis, entre otros más, de la estructura de los actos de la conciencia de imagen, sostiene que este tipo de experiencias se fundan en actos perceptivos y, no obstante, no son *originariamente* donadoras, en el sentido de que en ellas no se incluye la posición de existencia del objeto mentado; de esta manera, en lugar de hablar de un “hacer presente” o presentar (*Gegenwärtigung*), que caracteriza la experiencia intuitiva originaria, el padre de la fenomenología usa el término de *presentificación* (*Vergegenwärtigung*) con el objetivo de describir este género de actos intuitivos, en donde el objeto intencional se hace presente, pero “en sentido impropio (*uneigentlich*)” (Alves, 2010, p.130): esto sucede cuando vemos una imagen dibujada o una fotografía.

Como es sabido, para el filósofo moravo la estructura de los actos de conciencia de imagen se compone de tres actos intencionales fundados el uno en el otro: 1) aquel que se dirige al soporte físico, una fotografía, un cuadro o en general un objeto sobre el cual esté representada una imagen (*Physisches Bild*); 2) aquel que se dirige a la mera apariencia sensible (*Bildobjekt*) y que es el objeto intencional intermedio entre el soporte y el sujeto de la imagen; 3) el acto en el cual se mienta el sentido mismo de la imagen (*Bildsujet*). Cada acto tiene un objeto intencional particular y, no obstante, existe una relación de fundación que del primero llega al tercero<sup>2</sup>.

Por casi treinta años Husserl trató de comprender la estructura del acto de conciencia de imagen y, para hacerlo, para llegar a un análisis concluyente, puso en relación dos tipos diferentes de presentificaciones: aquellas que conllevan la presencia de un soporte físico y de un *Bildobjekt* con aquellas que se llevan a cabo en la interioridad, como el recuerdo y la imaginación, consideradas por este filósofo igualmente actos de intuición no-originales, si bien en estas no está presente,

<sup>2</sup> Desde el punto de vista del objeto intencional, Husserl (1980b, p. 19) explica: “*Drei Objekte haben wir: 1) Das physische Bild, das Ding aus Leinwand, aus Marmor usw. 2) Das repräsentierende oder abbildende Objekt, und 3) das repräsentierte oder abgebildete Objekt. Für das letztere wollen wir am liebsten einfach Bildsujet sagen. Für das erste das physische Bild, für das zweite das repräsentierende Bild oder Bildobjekt*” (Tenemos tres objetos: 1) la cosa de tela, de mármol etc. 2) el objeto representante o figurativo, y 3) el objeto representado o figurado. Este último es mejor llamarlo *sujeto de la imagen*. El primero, imagen física; el segundo, imagen representante u objeto de la imagen).

propriadamente, un *objeto imagen* intermedio y se caracterizan, más bien, por su carácter de auto-presentación (*Selbstdarstellung*) (Alves, 2010, pp.141 y 151). En particular, en los textos 15, 16, y 17 del 1912, incluidos en el band *XXIII* de la *Husserliana*, titulado *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung - Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, el filósofo moravo llegó a exhibir un aspecto esencial de este segundo tipo de presentificaciones: los actos de fantasía y recuerdo se diferencian de aquellos en los cuales el objeto intencional se dona originariamente, porque en ellos se produce una modificación de neutralidad<sup>3</sup>, la cual nos introduce a una dimensión del “como si”, que Husserl definirá en otro lugar *cuasi-posicionalidad* (1980a, p.183); en pocas palabras, cuando *imaginamos* una casa o un árbol, no los estamos *percibiendo*, sino es *como si* los estuviésemos percibiendo.

En dicha colección de textos podemos seguir los análisis de Husserl en torno a la experiencia de imagen, sus propuestas y sus cambios de dirección en casi treinta años de investigaciones, desde 1898 a 1925. De hecho, durante este período nuevas ideas y descubrimientos llevan al filósofo moravo a modificar substancialmente su posición: Husserl no solo se libera del esquema brentiano “contenido aprehensivo / aprehensión”<sup>4</sup> y llega a distinguir de forma más decidida las estructuras de los actos de conciencia de imagen fundados en un soporte físico –que, como dijimos, se complementan con la función intermedia del *Bildobjekt*– de los actos de imaginación y recuerdo; en los trabajos de los años veinte del Novecientos este autor deja entrever una distinción más en el interior de los objetos intencionales de las presentificaciones: entre, por un lado, las imágenes claras que vemos en la imaginación (para el cual usa el término alemán de *Imagination*) y, por otro, aquellas apariciones de difícil descripción por su carácter

<sup>3</sup> Sobre este punto Husserl regresará también un año después en *Ideen* 1 (Hua III, § 111). En dicho apartado recordará, además, como el carácter cuasi-posicional de los actos de fantasía se encontraba ya esbozado en el § 39 de la *Quinta* de sus *Investigaciones Lógicas*, en la distinción entre “modificación cualitativa” y “modificación imaginativa” (Husserl, 1968, p.485)

<sup>4</sup> En relación con este cambio de ruta en el pensamiento husserliano véase también la cuarta parte del curso titulado *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, impartido durante el semestre invernal de 1904/1905 en la Universidad de Gotinga y publicada aparte por Heidegger en 1928 con el título: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (Lecciones de la fenomenología de la conciencia interna del tiempo).

proteiforme e irregular para las cuales Husserl usa el término de objetos de fantasía (*Phantasie*) (1980b, p.3).

Ahora bien, uno de los filósofos contemporáneos que más se ha interesado de la lectura e interpretación de la teoría husserliana de la imaginación es el autor belga, Marc Richir. Pero, no solo. Partiendo de la fenomenología de Husserl y moviéndose plenamente en su horizonte, este filósofo ha propuesto, además, una versión novedosa de epojé, más profunda y extrema, llamada “hiperbólica” (Richir, 1992, pp.32 y 52), aunada a una reducción específica, que el autor nombra arquitectónica. De esta manera, según Richir, el tejido de la experiencia que se vislumbra mediante dicho método de investigación se distancia de la propuesta husserliana por la verticalidad de la mirada que, hundiéndose en lo profundo de las vivencias, llega a poner de relieve un complejo juego de niveles arquitectónicos cuyo estudio representa el mayor desafío para la fenomenología.

Al final de un complejo recorrido de treinta años, a partir del año 2000 Richir concentra su atención sobre un concepto –entrevisto, pero poco desarrollado por Husserl– de fantasía pura (*Phantasie*), sosteniendo que esta noción es la clave de lectura fundamental para dar un sentido al desarrollo del pensamiento husserliano, de manera particular aquel de los años veinte y treinta del novecientos, relacionado con el tema de la *intersubjetividad*, la *Lebenswelt* y la *experiencia del otro* (Daturi, 2020, p.569); en resumen, el filósofo belga sostiene que la fantasía pura consiste en el nivel más arcaico de su teoría arquitectónica y por tanto es una noción central para ampliar aquellos que considera los límites de la investigación husserliana.

De manera particular, Richir encuentra una limitación en el proyecto fenomenológico de Husserl en relación con la esfera de experiencias que podemos incluir en el concepto general de inconsciente fenomenológico. Es decir, ¿cómo podemos entender desde una perspectiva fenomenológica aquellas experiencias que se encuentran afuera o, más bien, debajo, de la frontera de la conciencia y que no reclaman directamente la participación de la intencionalidad? Pensemos en las experiencias asentadas en el cuerpo propio, como son las de dolor, las alucinaciones, el mareo o el vértigo, que tienen su origen en la relación directa del cuerpo con el mundo; o en aquellas que conllevan una actividad inconsciente como la creatividad artística, los sueños, los actos impulsivos, etc.

Sin embargo, cabe recordar que, a pesar de su crítica a Husserl, Richir ha siempre reconocido amplia y profundamente el valor inconmensurable de las investigaciones del filósofo moravo, con las cuales desde joven entró en un diálogo abierto y constante. De esta manera cualquier crítica que se haya dirigido al pensador belga, relacionada con una supuesta incompreensión del pensamiento husserliano, debe ser contrastada con el valor indudable de sus interpretaciones, sobre todo por la manera en que estas logran ampliar el alcance del método fenomenológico en la comprensión de toda experiencia real y posible.

En el marco de estas reflexiones se inscribe finalmente el objetivo de este artículo, en el que se entiende recuperar algunos conceptos e ideas de la teoría de la imagen de Husserl y de la teoría richiriana de la *Phantasie* para alcanzar contemporáneamente una interpretación filosófica del fenómeno artístico –y estético– del *alebrije* y una lectura más precisa del pensamiento de Marc Richir. Teniendo en la mira este objetivo, en primer lugar se proporcionará una breve introducción histórica de este producto, tratando de esta forma de justificar la necesidad de dedicarle un estudio filosófico en un sentido abiertamente teórico y, solo en parte, estético. Sucesivamente, se introducirán algunos aspectos de la noción filosófica de imaginación para encaminarnos en la parte final a la propuesta richiriana que nos servirá como marco teórico para proponer una interpretación del fenómeno del *alebrije*.

## 2. Los alebrijes

La historia de los alebrijes es, antes que todo, la historia de una experiencia personal. Una experiencia que podemos definir, sin problemas, onírica. Los primeros, y tal vez únicos, alebrijes son los que fueron creados por Pedro Linares López, un artesano de la Ciudad de México que, según lo que se cuenta, a los treinta años cae en un largo sueño debido a una enfermedad de difícil determinación. La poca información que se tiene sobre la historia de esta persona y sus conocidos productos no es un límite para llevar a cabo una reflexión sobre la naturaleza de la experiencia vivida por este artesano. Partimos de lo que sabemos más claramente. En su sueño Don Pedro se encuentra en un bosque del cual busca la salida y, mientras camina, en la vegetación aparecen algunos seres que gritan la misma palabra: ¡Alebrijes! ¡Alebrijes! El artesano hablará de “burros con alas o gallos con cuernos”. Finalmente, después de un largo recorrido, entre la vegetación

emerge una figura –al parecer humana– que le avisa que todavía no ha llegado su momento y que no debería estar ahí, y Pedro Linares se despierta.

En una ocasión se ha hablado de una crisis psicótica, producida o agudizada por una inflamación alrededor del cerebro, pero poco se sabe sobre ulteriores aspectos de la enfermedad del artesano. El único material original que nos puede introducir a la vida de Pedro Linares es un documental<sup>5</sup> de Judith Bronowsky grabado en 1975, en donde se plasma la historia de su labor.

La actividad productiva de la familia Linares consistía en la creación de personajes de cartón y papel maché para las diferentes fiestas de la tradición mexicana y entre sus productos sobresalían los diablos que se queman en correspondencia de la Semana Santa. En el breve pasaje de la grabación en el que Don Pedro describe a los alebrijes, hay algunos elementos que cautivan nuestra atención. El artesano sostiene que estos son el producto de la revelación por parte de personajes engañosos y, además, sugiere una bien definida postura estética: los alebrijes son feos y terroríficos pero hermosos al mismo tiempo. Finalmente, en una sucinta explicación del acto creativo que subyace a la producción de este objeto artístico, Pedro Linares sostiene que, una vez empezado el trabajo de composición, nunca se sabe cuál será el resultado del alebrije. Podemos empezar con una pieza, agregándole una capa de cartón mojado a otra, en un ejercicio de síntesis de partes desconectadas en donde un *todo* toma forma según una lógica libre, dentro de un juego que no está determinado por una idea preestablecida.

A pesar del carácter escueto de la descripción relacionada con el sentido y la creación de los alebrijes en el interior del documental, estas pocas ideas nos permiten aportar algunas reflexiones preliminares que serán recuperadas en parte al final de este trabajo. En primer lugar, la historia de Pedro Linares nos invita a pensar en el alebrije como un objeto que brota en un área de frontera entre arte y artesanía, en donde se mezclan tradición y creatividad personal. Por otra parte, con relación a la postura estética de Pedro Linares, podemos agregar –en primera instancia– que los elementos del alebrije que crean repulsión son propiamente los cuernos, las garras y los dientes filosos que adornan la mayoría de las obras de Don Pedro y que producen una inmediata reacción emotiva de miedo. En cambio, la belleza de estos productos se debe sobre todo a las líneas sinuosas y los colores

<sup>5</sup> Bronowsky, J., (revisado el 16/01/2023): <https://www.youtube.com/watch?v=eUpOWFBVadI>

prendidos que, por asociación, refieren a una naturaleza floreciente y amiga. De esta forma, se crea el monstruo bello, el alebrije.

A este aspecto inicial, que puede considerarse una primera descripción de lo que es un verdadero alebrije, para distinguirlo de un producto que no lo es, se agrega otro, relacionado con las indicaciones finales del artesano mexicano sobre su elaboración. Don Pedro nos dice que, durante el proceso de “construcción” de las partes que componen el objeto, el artesano no debe esperarse nada, es decir, ninguna forma preestablecida, ningún objeto imaginado previamente debe guiar teleológicamente su mano. Como en una obra abstracta el artista deja que el cuadro se componga en una mera aplicación de formas, colores, puntos, todo se vale. En pocas palabras, el elemento material reclama su centralidad, su presencia, en contra de toda representación de alguna figura o significación que mueva y dirija la acción. Sin embargo, respecto al abstractismo, tomado en un sentido general, en la creación de un alebrije el universo figurativo y simbólico no está excluido a priori, sino sigue presente, mediante la fusión de partes de diferentes animales que sobresalen, finalmente, en el producto final. De la misma manera, justo por este carácter distintivo, también podríamos sentirnos tentados de conectar este producto, por asociación, a algunas figuras mitológicas como la Quimera o la Hidra; sin embargo, hay una diferencia esencial entre los dos: mientras que las partes que componen la Quimera o la Hidra son invariables y por tanto de ellas se pueden hacer copias dentro de algunas mínimas variaciones estilísticas, la variación de las partes es una característica esencial del alebrije, lo cual hace de cada pieza algo único e irrepetible. De hecho, en este caso no tendría sentido la imitación de un alebrije y justo este aspecto lo acerca, formalmente, a la obra de arte, distanciándolo de los productos de la artesanía.

Si nos interesamos en cambio de la experiencia del espectador, esta resulta diferente de aquella del autor. A diferencia de este, la persona que mira por primera vez un alebrije —es decir, sin saber qué está por percibir— se espera que los actos intuitivos de donación confirmen las expectativas que se van presentando en el *continuum* temporal de la experiencia perceptiva. De hecho, aquí propiamente está en juego de manera esencial una expectativa —que, en cambio, el creador no tiene— fundada en un saber que, conforme a como se lleva a cabo la intuición sensible, busca su confirmación. Sin embargo, percibiéndolo por primera vez, vemos un gallo, por este lado, pero luego, cambiando de posición, brota una serpiente por ahí, que ahora, ya es un aquí, y luego, las patas de un toro rectifican tanto la expectativa



inicial como la actual. Pero, a veces también aparecen caras o partes *monstruosas* y es imposible reconocer, en lo que aflora, algún animal conocido. Para explicarnos mejor, en los alebrijes se representan especies del mundo animal, pero sin imponer una realización posible sobre la otra. Finalmente: en su esencia el alebrije consiste en la exhibición concreta de una *variación imaginativa* del mundo animal, real y posible, e incluso la superación de sus límites formales.

Hablando de una intención que se retiene y una expectativa que guía nuestra mirada, es inevitable reconocer una vez más—en la estela de Husserl— la centralidad de la temporalidad en la estructura de la experiencia. Sin embargo, más que confirmarse en su plenitud, en el caso particular de la percepción del alebrije se asoma la posibilidad de que la naturaleza específica del objeto mismo nos guíe hacia una diferente estructura temporal del acto y este es un hecho que es menester analizar.

Si se regresa a la experiencia del autor, como afirma el mismo creador de los alebrijes, en lugar de guiarse por una representación y un sentido explícito, el *Bildsujet* husserliano, este trabaja sobre el material fusionando elementos desconectados entre sí, pero sin un proyecto determinado; por tanto, lo que percibe el autor cuando crea (alas, colas, cuernos, escamas etc..) queda enredado en síntesis perceptivas abiertas, es decir que nunca se sierran en un único concepto. Del lado del espectador, la experiencia parece exhibir una estructura similar, si bien este se concentra exclusivamente en el acto perceptivo, aunado a la participación cinestésica. También aquí, la estructura básica de la conciencia figurativa del alebrije se encuentra en la imposibilidad de confirmación tanto de lo retenido como de las expectativas intencionales. De esta forma, la mirada se queda *estancada* en el horizonte presentante (pero, también, en constante fenomenización) del *Bildobjekt* —es decir del esquema aprehensivo— del cual emerge un sentido provisional, en continuo estado naciente y nunca alcanzamos de manera definitiva un *Bildsujet*. A esta consideración se debe agregar una pregunta: ¿Cuál es la consecuencia del relacionarse con un contenido perceptivo de esta índole? ¿Puede afectar de cierta forma la experiencia, dado que, debido a la falta de confirmación, la estructura de la experiencia, que esencialmente se determina en la continuidad temporal de la aprehensión —la que tiene la forma: *hundimiento del presente en el pasado y protensión hacia el futuro*— parece *desactivarse*, ponerse afuera de juego de una manera que es menester analizar? Finalmente, ¿el espectador se queda en una espera sin confirmación o, tal vez en falta de cumplimiento, se dispone a *imaginar*

*libremente* como, por ejemplo, *que un tigre, quizás, estará por aparecer, por allá?* Por ahora no vamos a tratar contestar a estas preguntas, sino, en nuestro primer acercamiento podemos afirmar que en la experiencia perceptiva del alebrije la conciencia de imagen trasciende la referencia a un *Bildsujet* determinado y, quedándose anclada al *Bildobjekt*, al mero esquema perceptivo, se vuelve *pasible* (Maldiney, 1991, p.265) abriéndose a la pura posibilidad propio de los actos de fantasía. Por otra parte, la exposición del concepto –ya sedimentado en la cultura contemporánea– de *alebrije* resuelve, finalmente, la falta de cumplimiento entre lo percibido y lo pensado. De esta manera la experiencia perceptiva encuentra su punto de estabilidad en el momento en que el objeto se reconoce como tal: un alebrije.

Esta es una primera exhibición de la estructura de la experiencia del alebrije, que hemos tratado de desarrollar, en parte, con base en una descripción natural y en parte en el marco de los estudios husserlianos sobre la conciencia de imagen. A este punto nos interesa reformular la investigación siguiendo la propuesta richiriana relacionada con la noción de fantasía. Sin embargo, antes de dar este paso, es necesario introducir algunas breves consideraciones sobre el sentido histórico de la noción de imaginación y su relación con la receptividad y el conocimiento.

### 3. Sobre el concepto de imaginación

Empecemos por un breve análisis descriptivo. Tengo un alebrije enfrente de mí. Me acerco, le doy vuelta y, si es posible, lo toco y manipulo. Después de ciertas confirmaciones lo clasifico como un objeto artificial. Entiendo que no es un ser vivo, sino la representación de algo. Más bien, parece un objeto de arte (hecho por otro sujeto psicofísico) que representa un cierto tipo de animal. Me lo indican algunas partes en específico: las patas, los cuernos, las alas, las escamas etc. Sin embargo, no puedo recordar haber visto un animal así en mi vida. El efecto emotivo que acompaña la manifestación es el siguiente: me atraen sus colores y ciertas formas en la decoración, pero me alejan las garras, los dientes, los cuernos. Lo inscribo, finalmente, en el conjunto de las representaciones artísticas de animales de la fantasía. Pero ¿qué significa esta palabra, *fantasía*? La usamos cotidianamente para describir la potencia de generar imágenes en la mente, es decir un poder ver en la interioridad, cosas, personas, hechos etc.; pero, comúnmente la fantasía se considera una facultad diferente de la imaginación por la naturaleza de sus contenidos: objetos, formas y colores irregulares que reelaboran libremente lo

intuido originariamente, lo percibido. Sin querer indagar aquí si existe una distinción esencial entre acto de imaginación y de fantasía, vamos a tratar de trazar, más bien, algunas coordenadas conceptuales sobre las cuales se rige históricamente el discurso sobre la imaginación.

Refiriéndose al *Timeo* de Platón, Maurizio Ferraris afirma que precisamente en dicho diálogo encontramos la primera formulación de un tercer género, mediano respecto a las ideas y a las cosas generadas, cuya búsqueda y definición “es, de alguna manera, el asunto más grande de la filosofía” (Ferraris, 1996, p.28)<sup>6</sup>. Ciertamente o no, el concepto de *imaginación* tiene sin duda una larga historia en el pensamiento filosófico, que remonta desde los griegos antiguos y atraviesa la tradición occidental. Si bien fue Platón quien introdujo el término *φαντασία* (Rep. 382e) en el horizonte de la filosofía (Nikulín, 2018, p.2), se debe propiamente a Aristóteles el primer desarrollo de una teoría sobre este concepto, a pesar de las evidentes dificultades especulativas que plagan su propuesta (Schofield, 1996, p.250). El Estagirita dedica amplio espacio a esta noción tanto en el tercer libro del *De Anima*, como en los textos breves de *Parva Naturalia: Acerca de la memoria y de la reminiscencia, Acerca del sueño y de la vigilia y Acerca de los ensueños*. La imaginación, afirma, es una capacidad o potencia (*δύναμις*) del hombre que debemos distinguir por un lado de la sensación y por el otro, del entendimiento (Aristóteles, 1978, 427a, p14-15). Sin embargo, consiste en un determinado acto de la facultad perceptiva (Schofield, 1996, p.250), es decir, más que depender de lo intelectual, según Aristóteles lo imaginado (*φαντάσματα*) nace y se desarrolla de lo percibido. Para explicar este punto, el autor postula su teoría del sentido común (*κοινή αίσθησις*), es decir aquel que proporciona la certeza de que la idea –y por extensión, la verdad– no solo se sabe, platónicamente, sino que también se siente (Hamlyn, 1968, p.199). La percepción de los *κοίνα*, los sensibles comunes (forma, movimiento, tiempo etc..) interioriza el mundo percibido, como un grabado en la tabla de la mente<sup>7</sup>. Y esta es la función fundamental de la imaginación en Aristóteles como puente fundamental entre sensibilidad e intelecto.

<sup>6</sup> Sobre el tema del *tercer género*, también véase: Erickson, 2020, pp.45-46.

<sup>7</sup> La tabla permite hablar de un intelecto no solo pasivo sino pasible, es decir que puede ser afectado y, como dice Maldiney, “esta capacidad implica una actividad, inmanente a la prueba, que consiste en abrir su propio campo de receptividad” (1991, p.265).

Para los filósofos modernos, este aspecto representará el legado más emblemático de la gnoseología aristotélica. Sin embargo, la problemática que aquí se presenta es más compleja de lo que la metáfora del puente pueda introducir. En su texto dedicado a la *imaginación*, Ferraris sostiene que el momento central de la propuesta aristotélica se encuentra en el *De memoria*, porque en dicho libro la distinción entre el tiempo de la presencia (de lo sensible) y de la ausencia (de lo imaginado, como recuerdo) nos permite hablar de una distancia entre *perceptum* y *fantasmata*, cuando este último lleva el sensible común del tiempo “más allá” del presente, en la dimensión interior de la retención del recuerdo o de la protensión del proyecto imaginado (1996, p.40).

Esta cuestión se entiende de manera más clara si se toman en cuenta aquellos filósofos modernos que recuperaron la teoría aristotélica, posicionando la imaginación en un lugar intermedio entre sensación y entendimiento, es decir Wolff, Baumgarten y Kant. Los tres autores se adhirieron al mismo supuesto: la imaginación (*Einbildungskraft*) es el poder del alma de producir las representaciones (*Vorstellungen*) de las cosas que ahora no están presentes y que son las imágenes de la imaginación (*Einbildungen*) (Nikulin, 2018, p.3). Baumgarten considera que “estoy consciente de mi estado pasado [*conscius sum status mei*] y por tanto, del estado pasado del mundo. La representación [*representatio*] de un estado pasado del mundo y por tanto de mi estado pasado, es una imagen (imaginación, una mirada, una visión) [*phantasma (imaginatio, visum, visio)*]. Entonces, formo imágenes o imagino [*formo, seu imagines*] a través del poder del alma [*vis animae representativa*] de representar al universo según la posición de mi cuerpo” (Baumgarten, §559, 1963, citado por Nikulin, 2018, pp.3-4).

Sin embargo, a diferencia de Aristóteles –para el cual la imaginación tenía un lugar determinante pero secundario respecto al intelecto– Wolff y Baumgarten consideraron la *Einbildungskraft* como una facultad central para el conocimiento (Nikulin, 2018, p.9). Además, otro aspecto que cabe subrayar es que en estos autores no se habla todavía de una imaginación creativa, siendo que “nada está en la facultad de la imaginación que no haya estado en los sentidos” (Baumgarten, 1963, §559, citado por Nikulin, 2018, p.4); no obstante, en ellos encontramos la distinción importante entre pasividad y actividad, en donde la imaginación no solo reproduce lo ya percibido con mayor o menor claridad, sino que potencialmente se encarga de organizar activamente lo percibido, permitiendo un mayor nivel de claridad. En este sentido Baumgarten considerará los juicios de la disciplina que

nombra Estética —y que define “gnoseología inferior”— claros, pero confusos, según la clásica expresión que nos ha llegado, justamente gracias a la potencia productiva de la imaginación de organizar estéticamente lo percibido.

Por su parte, Kant introduce una noción de imaginación que no solo se activa en el ámbito del conocimiento, sino que se vuelve una herramienta fundamental para llegar a representar lo trascendente, es decir la *Ding an sich* o el *noumeno*.

Esto se refleja en la distinción propuesta por el filósofo de Königsberg entre la función de la imaginación durante el juicio *determinante* y aquella que se *pone en movimiento* en el juicio *reflexionante*, dando cabida a una doble visión de este concepto o por lo menos a una doble función. Respecto a la *Crítica de la Razón pura*, en donde la imaginación es meramente reproductiva (Stepanenko, 2000, pp. 82-91)<sup>8</sup>, en la tercera Crítica la imaginación destaca por su carácter “productivo”. Justo en esta última obra, dicha facultad se encuentra libre de la regla que le impone el entendimiento en el ámbito del conocimiento, desbordando, según la imagen de Kant, en el territorio de las *ideas* de la Razón; son estas unos infigurables que, si bien se encuentran afuera del horizonte del fenómeno, tienen el carácter de guía para la imaginación, la cual, tratando de igualarlas de cierta manera a priori, se pone en movimiento y produce así las conocidas *ideas estéticas*. Según la definición kantiana, estas son representaciones que dan ocasión “a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado, es decir, sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que, por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender” (Kant, 2008, p.94). El hecho de estar libre y no depender de un concepto determinado, permite a la imaginación (de manera específica en el trabajo del genio) dar vida a una serie de representaciones salvajes y en exceso, en la tentativa de alcanzar figurativamente un inalcanzable, la idea de la razón, el noumeno. En este sentido para Kant la imaginación se vuelve productiva (pero no creativa).

Dicho esto, un aspecto central del juicio de gusto que debemos señalar para alcanzar una mayor comprensión de la propuesta kantiana es lo relativo a la función principal de la imaginación conocida como *esquematismo trascendental*. En el juicio determinante, la imaginación es potencia esquematizadora que ofrece

<sup>8</sup> De manera particular Pedro Stepanenko dedica un apartado central de su libro a la relación entre la función productiva de la imaginación y la apercepción trascendental del *Yo Pienso*.

al entendimiento –formalizante y definitorio– una exhibición a priori de un concepto. Aquí, las conocidas formas puras de la sensibilidad, el espacio y el tiempo, se interiorizan precisamente mediante la imaginación. En el juicio reflexionante de lo bello y lo sublime, en cambio, dado el estado libre en que se encuentra, la imaginación no esquematiza, sino lleva a cabo lo imposible. Desbordándose, respecto al límite constitutivo que la hace dependiente de la intuición y de la regla del entendimiento, lleva el sujeto a una experiencia única en sí misma. También en este caso, Kant habla de una exhibición, similar a aquella que lleva a cabo en el esquematismo trascendental, pero aquí la define *simbólica*, ya que sus representaciones no exhiben los conceptos del entendimiento sino las ideas de la Razón y, de esta forma, produce –como vimos arriba– las ideas estéticas. Se entiende, por tanto, como para Kant la imaginación lleva a cabo un esquematismo diferente, en donde la exhibición de ideas de la Razón produce representaciones (símbolos) que, en lugar de ser conceptos acotados, son, más bien, núcleos de sentido inestable que se mantienen aglutinadas (pero en constante movimiento) por la influencia de las mismas ideas de la Razón, las cuales, por tanto, encuentran en las artes un momento, si bien fugaz, de realización. Por su parte, no solo su inestabilidad no nos permite definir las “sintéticas”, en el sentido de la conocida subsunción del contenido de la intuición bajo un concepto. La inestabilidad es la verdadera razón por la cual la imaginación se puede decir *productiva*; porque, a pesar de que sigue *reproduciendo* en manchas, escorzos, pedazos de sentido “las ideas de seres invisibles, el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc.; o más todavía, tomando las cosas de que la experiencia les da ejemplo, como la muerte, la envidia y todos los vicios, el amor, la gloria, etc., y trasportándolos más allá de la experiencia [...] rivaliza con su razón en la prosecución de un *máximum*, las representa a los sentidos con una perfección de que la naturaleza no ofrece ejemplos” (Kant, 2008, p.94), por sí mismo ningún símbolo será *un todo de sentido definitivo* sino los *φαντάσματα* mentarán la totalidad infinita –porque en esto consiste una idea de la Razón– sin poderla en cambio alcanzar en una representación definitiva. Además, precisamente la inestabilidad de las apariciones fantásticas producidas por las ideas estéticas es la garantía de la infinita potencialidad del genio y finalmente el garante del valor universal del juicio estético.

Justo por el carácter esencial de la relación –que hemos evidenciado– entre imaginación y esquematismo, la teoría kantiana del juicio reflexionante adquiere un valor de grande riqueza teórica, abriendo el camino hacia una comprensión

del horizonte pre-fenomenico en el marco de la especulación filosófica contemporánea. Si bien no es nuestro interés profundizar en el potencial filosófico de las ideas estéticas kantianas, esta reflexión sirve para subrayar el hecho de que esta teoría, que tuvo tanta y poderosa influencia en la filosofía del siglo XIX, lleva el discurso sobre la imaginación afuera del horizonte del fenómeno, conectando el espíritu humano a una dimensión *trascendente* que de otra forma no podría conocerse intuitivamente. Justo con Kant, por tanto, la imaginación se propone como una facultad del espíritu de valor esencial por su capacidad de representar, mediante núcleos inestables de sentido, lo trascendente.

#### 4. La fantasía en Marc Richir

En sus obras iniciales Marc Richir hace referencia a menudo tanto a la filosofía kantiana, como a los grandes idealistas del Ochocientos. De seguro, Hegel es quien menos aparece en sus estudios, mientras Fichte y Schelling son sus mayores interlocutores. Por otra parte, para Richir, Kant es sobre todo el autor de la *Crítica de Juicio*. Su interés se dirige de manera particular a la noción de juicio reflexionante y su conexión con la noción de imaginación mediante la noción que hemos visto de *esquematismo*. Sin embargo, sobre todo a partir del 2000, con *Phénoménologie en esquisses*, a un lado de dicho concepto Richir introduce un nuevo término, el de fantasía pura (*Phantasie*), que representa finalmente un cuarto género en la triada clásica platónica –que vimos arriba– “objeto creado/imaginación/idea”.

Como ya recordamos, en el complejo sistema teórico del filósofo belga la fantasía pura consiste en el nivel más arcaico de la experiencia y una de las tareas centrales del análisis fenomenológico es lograr entender en profundidad cómo este sustrato se relaciona con los niveles superiores, antes que todo aquel de la imaginación (en alemán *Imagination*). Si cierro los ojos e imagino moverme en un lugar natural, como un bosque, según Richir –quien glosa a Husserl en este análisis– me estoy moviendo con “un cuerpo de fantasía (*Phantasieleib*)” (2000a, p.92) dentro de “un mundo de fantasía (*Phantasiewelt*)” (2000a, p.73). Aquí, lo imaginado es el resultado de una transición *por deformación coherente* (2000a, p.33) desde el nivel más profundo de la fantasía al nivel de la imaginación. De hecho, en relación con este *pasaje*, Richir hablará también de una “transposition arquitectonique de la *phantasia* dans l’imagination” (2004, p.9). Esto significa que nuestra experiencia consciente es continuamente permeada por una actividad inconsciente, un

infigurable del cual la fenomenología puede hablar con extrema dificultad y después de llevar a cabo la epojé hiperbólica, de la cual hablamos –de manera escueta– al inicio. El carácter de infigurabilidad de la fantasía se ve reflejado en las experiencias generadas en presencia de un personaje teatral en donde nos encontramos frente a lo que Richir nombra “fantasía-perceptiva”. Esta consiste en una experiencia peculiar, es decir aquella en la cual percibimos a alguien y en lugar de inscribir sus actos y palabras en el presente dictado por la posición de existencia, lo alejamos en un mundo-otro que no es ni pasado o futuro, sino afuera del tiempo (y por eso es repetible infinitas veces). Ese mundo-otro es justo el mundo en donde reina la fantasía. Si bien la experiencia perceptiva del actor pasa sin duda por un acto intuitivo fundante, en el espectador se lleva a cabo una modificación en la mirada que traslada lo percibido en el mundo de la imaginación. Sin embargo, la neutralización de la posición de existencia que –como vimos– en Husserl caracteriza la conciencia de imagen, para Richir se vuelve signo aquí de una modificación más profunda, en donde la más arcaica *Phantasie* se pone en movimiento y rige la experiencia del teatro, su temporalidad y afectividad. La *fantasía perceptiva*, nos dice, “consiste à modifier en phantasia (et non pas en imagination) une perception réelle (*Wahrnehmung*) de manière à accéder à un infigurable (par exemple le personnage de théâtre «incarné» par un comédien)” (Richir, 2004, p.516).

Ahora bien, a partir de esta distinción entre fantasía e imaginación, en los últimos años de su vida, Richir describió las coordenadas esenciales de la estructura arquitectónica de la experiencia humana y, de esta manera, el filósofo belga llegó a introducirse en el mundo de los sujetos que sufren de alguna problemática psicopatológica, como la esquizofrenia. Para una breve descripción, cabe recordar que el camino complejo seguido por Richir partió del régimen arcaico de la fantasía, hasta que el análisis arquitectónico se fue abriendo a los elementos constitutivos de la presencia: la temporalidad y la afectividad (*Stimmung*). La fantasía, de esta manera, no podría limitarse a ser entendida solo como una fuerza vital infigurable que fundamenta todo tipo de experiencia. En ella existe una temporalidad específica y una relación peculiar con la afectividad cuya comprensión es necesaria para entender plenamente la propuesta del filósofo belga.

Con relación al tiempo, Richir sostiene que la fantasía pura tiene una naturaleza temporalidad particular, ajena al proceso profundo que fundamenta en Husserl la estructura de todo acto de experiencia. Como sabemos, para el filósofo moravo la



conciencia es esencialmente temporalizada y temporalizadora, es decir la experiencia se lleva a cabo en una continuidad de vivencias entrelazadas que de ninguna manera puede llegar a fracturarse en vacíos y momentos extra-intencionales. En este sentido, según la teoría husserliana de la estructura temporal de los actos, hay una continuidad en la experiencia por la cual lo vivido en el presente no se pierde en la nada, sino, al mismo tiempo en que se hunde en el pasado, sigue estando presente en la conciencia, es decir como retención que, si bien ya no está en la experiencia actual, sigue *resonando* en ella. Igualmente, mientras lo retenido se apercebe en el presente, la presencia se posiciona hacia el futuro, en una espera proyectada hacia lo que sigue, lo que ocurrirá. Aquí no se trata propiamente de un saber ya, sino de una mera expectativa que la experiencia presente en su paso siguiente –mezclada con elementos retenidos– podrá confirmar o menos. Esta condición general de la experiencia se presenta en todo momento y en cualquier acto intencional, incluidos aquellos que no son propiamente intuitivos. De hecho, en ella no solo se basa la unidad sintética de la experiencia, sino también la continuidad de la conciencia, por la cual podemos hablar de un único sujeto de experiencia a pesar de que varíen tanto la cualidad como la materia de los actos.

A pesar de reconocer la enorme importancia de los análisis husserlianos sobre la conciencia interna del tiempo, Richir sostiene la necesidad de enmarcar la fantasía pura en el horizonte de una diferente noción de temporalidad, en la cual no es posible encontrar la misma estructura tripartida propuesta por Husserl. La naturaleza infigurable o irrepresentable propia de la fantasía pura se debe al hecho de que en ella no hay presente y, por lo tanto, tampoco hay hundimiento retentivo y protencional. La definición richiriana de la temporalidad propia de la fantasía es de “presencia sin presente asignable” (2000a, p.174)<sup>9</sup>. Lo que en cambio sobresale en la teoría richiriana de la temporalidad es la idea de ritmos de temporalización, como forma propia en que la fantasía lleva a cabo un tipo específico de

<sup>9</sup> En este pasaje Richir sostiene que: “*si nous en revenons aux traits phénoménologiques caractéristiques de la phantasia, l'essentiel, nous le savons, est son mode de temporalisation en présence sans présent assignable, différent de et autre que le mode de temporalisation par le présent vivant*” (Si volvemos a los rasgos fenomenológicos propios de la *phantasia*, lo esencial, como sabemos, es su modo de temporalización en presencia sin presente asignable, distinto y ajeno al modo de temporalización del presente viviente).

esquematismo, llamado por Richir “fenomenológico”, del cual hablaremos en la última parte de este trabajo.

Por otro lado, la afectividad representa la segunda coordenada central en la que debemos enmarcar la noción richiriana de *fantasía pura*. Siguiendo a Heidegger, Richir sostiene que “no hay acceso al mundo sin *Stimmung*” (2000b, p.58). La afectividad es una tonalidad afectiva, un humor que siempre nos acompaña en nuestra relación con el mundo. De hecho, Richir agrega:

Les Stimmungen sont repérables à certains signes "sympathiques" c'est-à-dire embrassent toute l'intimité mais demeurent impossible à fixer et à maîtriser; elles ne sont jamais elles-mêmes en *Darstellung* intuitive comme «objets», mais elles imprègnent les "choses ou les images" de ce qu'on ha appelé depuis "couleur d'atmosphère", "tonalité affective" [...] elles échappent enfin à toute discipline (philosophique ou morale) et à toute volonté (2000b, pp.58-59).<sup>10</sup>

Por otra parte, la afectividad se caracteriza también por tener una temporalidad propia: si bien está siempre en la presencia, nunca se temporaliza efectivamente. Su temporalidad en cambio refiere a *un pasado y un futuro trascendentales*, que en el lenguaje richiriano corresponden a un *tiempo inmemorial* que no está en ningún momento o lugar y que, sin embargo, funda todo tipo de experiencia, real y posible, vibrando en la presencia como afectividad, un color de atmosfera que se contagia y nos llega a contagiar.

Queda claro entonces, como para Richir entre fantasía pura y *Stimmung* se dé un entrelazamiento constante; eso se debe a que la naturaleza temporal de ambas se relaciona con una estructura arcaica, es decir aquella de la proto-temporalización –y finalmente de una *proto-espacialización* (Richir, 2000b, p.236)– de los fenómenos de mundo, en donde la presencia no se ancla al presente y, por tanto, tampoco a un pasado retenido o un futuro esperado. Es en estos pasados y futuros trascendentales en donde es posible rastrear –siempre por medio de la epojé hiperbólica– el fenómeno en sí mismo, en su parpadeo que de otra manera sería

<sup>10</sup> “Las Stimmungen pueden identificarse por ciertos signos "simpatizantes", es decir, abrazan toda intimidad, pero siguen siendo imposibles de fijar y controlar; nunca son ellas mismas en una *Darstellung* intuitiva como objetos, sino que impregnan "cosas o imágenes" con lo que desde entonces se ha llamado *color de la atmósfera, tonalidad afectiva* [...] escapan finalmente a toda disciplina (filosófica o moral) y a toda voluntad.

imposible figurar. Usando una expresión richiriana fundamental, este es el fenómeno como *nada que fenómeno (rien que phénomène)* (1987, p.18).

Si bien esta expresión se encuentra ya en las obras de Richir de los años ochenta, justo entre 2000 y 2014 el filósofo belga llega a conectarla con la noción de fantasía pura que hemos tratado de describir en estas páginas. En efecto, en estos últimos trabajos encontramos un regreso a aquel concepto de *parpadeo fenomenológico*<sup>11</sup> que Richir había introducido en sus primeras investigaciones fenomenológicas y que lo había acompañado, en algunos casos de forma latente, en sus propuestas sucesivas. Si quisiéramos sintetizar este punto, cabría señalar que la problemática fenomenológica es para Richir principalmente una investigación sobre la noción misma de fenómeno (1987, p.18)<sup>12</sup>. El filósofo belga reclama la necesidad de considerar este concepto independientemente de la conciencia, para la cual todo fenómeno es ya siempre un objeto intencional y, por lo tanto, no puede captarse en su verdadera esencia. En cambio, arriesgándonos en proporcionar una lectura que no logre dar cuenta en su profundidad de la complejidad del planteamiento teórico de Richir, a modo de resumen podemos afirmar que la naturaleza específica del fenómeno es aquella de un infigurable, es decir un apareciente que se fenomeniza o, en otras palabras, pura fenomenización sin más.

Esta definición de fenómeno, presente en las obras richirianas desde los años setenta, finalmente adquirió sentido justo en el marco de la noción de *fantasía pura* que el filósofo belga introdujo a partir del 2000. La epojé hiperbólica que Richir había propuesto en *Meditaciones fenomenológicas* –y la consecuente reducción arquitectónica– no solo había alcanzado en su momento al fenómeno en su pura fenomenización; en la nueva etapa que empieza desde el 2000, esta aparece como

<sup>11</sup> La idea de *clignotément*, sobre todo en conexión con los conceptos de *simulacro ontológico* e *ilusión trascendental*, atraviesa en su totalidad textos centrales de esta primera etapa del pensamiento richiriano, como *Récherches Phénoménologique I* y *Phénomènes, temps et êtres I y II*.

<sup>12</sup> Sobre este concepto Richir considera que: "*La phénoménologie transcendante s'enracine, en effet, dans la question du phénomène en tant que phénomène, donc du phénomène en tant qu'il n'est pas toujours déjà "interprété" comme phénomène d'autre chose que lui-même*" (La fenomenología trascendental tiene sus raíces, en efecto, en la cuestión del fenómeno como fenómeno, por lo tanto, del fenómeno en la medida en que no siempre es ya "interpretado" como fenómeno de algo distinto de sí mismo) (Richir, 1987, p.18).

método privilegiado de exhibición del parpadeo fenomenológico que fundamenta, en el nivel arcaico de la fantasía pura, toda experiencia real y posible.

Ahora bien, si llegamos a la forma en que el sujeto se relaciona con el *mundo de fenómenos*, descubrimos que el proceso en que se genera nuestra comprensión del mundo, es decir el nacimiento del sentido a partir del cual podemos hablar de *un mundo* –según diferentes niveles de experiencia–, puede comprenderse justo en el marco de la filosofía arquitectónica richiriana. Desde que se da la fenomenización en sus estadios iniciales, el mundo llega a ser *un mundo* para una pluralidad de seres que se encuentran, así como nos dice Richir, en una *relación interfáctica*, es decir, en una constante interacción que conlleva no solo la idealización sino y sobre todo “un continuo intercambio fáctico donde no hay relaciones factuales, es decir empíricas y causales, propias de los fenómenos naturales, que son predecibles y reproducibles, sino interacciones concretamente humanas, es decir infigurables, impredecibles y sobre todo irreproducibles” (Daturi, 2020, p.567). Según Richir, la interacción más originaria es aquella del recién nacido con su madre en donde el intercambio de miradas tiene un lugar central. Sin la necesidad de profundizar aquí sobre los análisis del filósofo belga dirigidos a esta primera relación fundamental, que además determina la forma en la cual el ser humano se forma como *Leib* (cuerpo vivido) y aprende a relacionarse con el otro, nuestra atención se dirige, más bien, al hecho de que para Richir el nacimiento del sentido depende de un tipo de esquematismo que, en lugar de recordar aquello propuesto por Kant en la *Crítica de la razón pura*, se acerca a la forma en la cual la imaginación se relaciona con la Razón en ese mismo filósofo durante los juicios sin conceptos de la experiencia estética, conocidos como “reflexionantes”. En un primer momento, en sus *Investigaciones fenomenológicas* Richir utiliza la expresión *esquema trascendental de una repetición que se repite* (*schème transcendantal d'une répétition se répétant indéfiniment*) (1987, p.61) con la intención de describir la manera en la cual se debería considerar el nacimiento del sentido. Sin embargo, es propiamente la noción de *esquematismo fenomenológico* (2008, p.20), que encontramos en relación con la teoría del lenguaje richiriana plasmada en *Fragments phénoménologique sur le langage*, el concepto más reciente y articulado propuesto por el filósofo belga.

Ahora bien, estas nociones básicas retomadas del pensamiento richiriano pueden apoyarnos finalmente en una posible comprensión de la experiencia del alebrije.

## 5. La interpretación de la experiencia de los alebrijes a partir de la obra de Marc Richir

Después de este necesario recorrido, dedicamos la parte conclusiva de este trabajo a una lectura de la experiencia del alebrije, tanto aquella del creador como aquella del espectador, a la luz de la filosofía richiriana. En lo específico, nuestra propuesta vierte alrededor de la relación entre fantasía pura y formación del sentido en aquel momento específico de proto-temporalización (y proto-espacialización) que Richir llama *esquematismo fenomenológico*.

Vale la pena proporcionar una exhibición de los elementos estructurales que caracterizan la experiencia del alebrije en el marco de la filosofía richiriana. Como ya hemos propuesto arriba, la naturaleza específica de estos objetos permite diferenciarlos claramente de los productos fantasiosos de la antigüedad, por un lado, aquellos que mezclaban las partes de hombre y animal (mujeres con cola de pez o cuerpo de ave, hombres mitad caballo o toro, la esfinge etc.), por el otro, aquellas figuras monstruosas que unían o multiplicaban los atributos de diferentes animales, como la quimera y la hidra. Como ya sostuvimos, a diferencia de estos, los alebrijes no son copias o tipos cerrados, ni están cargados de algún valor simbólico, sino cada uno se caracteriza por ser único e irrepetible, o podríamos decir, por ser el posible prototipo de una entera especie.

En este sentido, modificando la distinción kantiana entre fenómeno y símbolo – en donde, como hemos señalado, este último es una creación humana que se dirige a la representación de un infigurable, es decir, lo pre-fenoménico, y es generado (por el genio), al mismo tiempo que genera (en el espectador) una experiencia (pero siempre insuficiente) de lo trascendente– con base en la filosofía richiriana debemos considerar los alebrijes de Pedro Linares –y todos aquellos hechos en las mismas condiciones<sup>13</sup>– como productos artificiales que dan vida una experiencia pre-simbólica y proto-fenomenizante.

<sup>13</sup> Con esta palabra nos referimos por un lado al carácter pre-intencional y extra-temporal (en una presencia sin presente asignable) de la creación del alebrije, así como, por el otro, a la limitación específica del material, es decir el cartón que, por su secado rápido, obliga al creador a trabajar exclusivamente en lo que se manifiesta en el presente inmediato.

Sin embargo, conviene puntualizar que la verdadera revolución estética kantiana fue la superación del pensamiento medioeval y renacentista, el cual estaba basado, principalmente, justo en el manejo y uso de representaciones simbólicas (Panofsky, 1972, p. 8)<sup>14</sup>, mediante la noción de *idea estética*, que representó para la filosofía una manera de dar forma a un discurso racional sobre la experiencia de lo protofenoménico. Sin embargo, como se acaba de subrayar, en lugar de concentrar su interés en la descripción del carácter proteiforme y parpadeante de la manifestación de las ideas estéticas, es decir el movimiento en cuanto elemento esencial de la experiencia de fantasía, Kant concentra su interés hacia el producto final, el símbolo, que por su carácter estático se inscribe en lo que Richir define *institución simbólica*.

Ahora bien, la teoría richiriana del fenómeno esbozada en este trabajo nos ayudó a comprender que a la base (pero no origen) de toda experiencia se encuentra el nivel de articulación de la fenomenización en su puro aparecer, anterior a toda producción simbólica y eidética. Recuperando una expresión merleau-pontiana, el filósofo belga usa el término *Wesen Salvajes* (1987, p.62), en el afán de definir estos pedazos de sentido naciente del campo fenomenológico que se van entrelazando, siempre en desfase (*écart*) (Richir, 2008, p.19) en la profenomenización.

Con base en esta lectura, si consideramos los productos del arte, nos damos cuenta de que tanto el arte figurativo como el abstracto, quedan en el ámbito de la representación, el primero de un mundo ya constituido en conceptos y el segundo, en general, de un mundo anterior a su constitución. Los alebrijes, en cambio, más que obras de arte, deben considerarse un complejo ejercicio tanto estético como de epojé, ya que no *representan* miméticamente sino *presentan* —por su carácter pulsante y en desfase— la fenomenización en su puro aparecer, es decir son expresiones concretas (*concretudes infigurables*) (Richir, 2008, p.20; Posada, 2015, p.102) del registro más arcaico de la fantasía que se vuelven objeto de la experiencia perceptiva. Por así decirlo, siguiendo el pensamiento de Richir, los alebrijes habitan un espacio arcaico presimbólico, aquel del *sentido en estado naciente* —o *se faisant*

<sup>14</sup> Igualmente, en esta misma dirección va la distinción de Jacques Rancière entre régimen mimético y régimen estético de las artes: “A ce régime représentatif s’oppose le régime que j’appelle esthétique des arts. *Esthétique*, parce que l’identification de l’art ne s’y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distinction d’un mode d’être sensible propre aux produits de l’art” (Rancière, 2000, p.10).

(Richir, 2008, p.7)– y por la forma en la cual aparecen dan vida a una experiencia peculiar.

Para mayor claridad sobre este punto, el carácter de *presentación* del alebrije se debe a que –tanto en el acto productivo, como en la experiencia perceptiva del alebrije– el objeto mismo pone en jaque la continuidad de la estructura temporalizada de la experiencia, así como se encuentra desarrollada en la teoría husserliana de la conciencia interna del tiempo. A este propósito Richir sostiene que, “*finalment, l’ une des choses qui me distinguent de Husserl, c’ est que j’ abandonne l’ idée de flux originaire. [...] la conception husserlienne du flux est encore une conception mathématique*” (2015, p.87).<sup>15</sup>

Por el carácter propio de ruptura de la continuidad temporal, respecto a una experiencia perceptiva que se lleva a cabo –según la descripción husserliana– por ejemplo, en la constitución de la cosa, la experiencia de los alebrijes abre el espectador a una temporalidad de *presencia sin presente asignado*, es decir aquella en la cual se despliega el nivel fundamental de la fantasía. Como vimos, para Richir esta ruptura es posible.

Igualmente, hay una temporalidad específica que caracteriza el acto creativo de los alebrijes. El autor no copia obras ya hechas, tampoco tiene como referencia, consciente o inconscientemente, algunos símbolos que van dando sentido a la obra. Su actividad creativa se mueve en el horizonte de una improvisación fantásica, sin imágenes o recuerdos prefijados. Es verdad que básicamente lleva a cabo una síntesis de similitud, sin embargo, en lugar de tener claro lo que aparecerá, el autor varía imaginativamente, creando una pura relación de formas, permitido por la concreción del proceso material de sobreposición de capas de papel. Solo después, como en el despertarse de un sueño, podrá finalmente fijar las imágenes como “burro con alas” o “gallo con cuernos”. Pero en el ahora de un tiempo sin presente asignable, Pedro Linares propiamente no vio eso, sino tramos de sentido en estado naciente, aglutinados por la afectividad que, según Richir, es lo que permite finalmente, a través de un proceso esquemático sumamente complejo, el nacimiento del lenguaje y la ideación y la actividad proposicional.

<sup>15</sup> “Finalmente, una de las cosas que me distinguen de Husserl, es que yo abandono la idea de flujo originario. [...] La concepción de Husserl del flujo es todavía una concepción matemática.”

## 6. Conclusiones

La experiencia del alebrije refleja en su sencillez una parte central de la teoría richiriana de la fantasía. No habrá aquí, como en Kant, esquematismo *trascendental*, sino *fenomenológico*. En este proceso que comúnmente subyace a la formación del sentido, los fenómenos, como *nada que fenómeno*, se ponen en movimiento y, mediante la *Stimmung*, llegan a condensarse en palabras, conceptos, *eidos*. Por su particularidad, por tanto, presentando concretamente el carácter en estado naciente y *se faisant* del sentido, y dando vida a una experiencia única en sí, el alebrije se coloca en el mundo del arte en un lugar privilegiado. Ya no solo como un producto cultural, sino un complejo ejemplo de productividad al límite de la experiencia consciente que se remonta a un pasado *trascendental*, en una realidad afuera o, más bien, debajo de todo registro arquitectónico.



## Referencias

- Alves, P. (2010). *Fenomenología del tiempo y de la percepción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aristóteles, (1978). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- Baumgarten, A. G. (1963). *Metaphysica* (primera publicación 1779). Hildesheim, Georg Olms.
- Carlson, S. (2013). “En el extremo de la hipérbole La puesta en juego concreta de la epojé fenomenológica hiperbólica en las *Meditaciones fenomenológicas*”. *Eikasia*, 47, 337-350.
- Daturi, D.E. (2020). “La experiencia del otro en la arquitectónica richiriana. Notas sobre el concepto de *Phantasie*”. *Anuario Filosófico*, 53/3, 545-572.
- Erickson, J. (2020). *Imagination in the Western Psyche*. London - New York: Routledge.
- Ferraris, M. (1996). *L’immaginazione*. Bologna: Il mulino.
- Frede, D. (1992). “The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle”. Martha C. Nussbaum & Amelie Oksenberg Rorty (eds.), *Essays on Aristotle’s de Anima*. Oxford: Clarendon Press, pp. 279-295.
- Kant, I. (2008). *Critica del Juicio*. Madrid: Tecnos.
- Hamlyn, D. W. (1968). “*Koine Aisthesis*”. *Monist*, 52(2), 195–209.
- Husserl, E. (1968). *Logische Untersuchungen, Zweiter Band*. Hua XIX, Tübingen: Max Niemeyer.
- Husserl, E. (1976). *Ideen zu einer reinen phänomenologie und phänomenologischen philosophie*. Hua III. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1980a). *Experiencia y Juicio*. México: UNAM.
- Husserl, E. (1980b). *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung - Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Hua XXIII. The Hague-Boston-London: Martinus Nijhoff.
- Maldiney, H., (1991). *Penser l’homme et la folie*. Grenoble: Millon.
- Posada, P. (2015). “¿Concrescencia de disyuntos? La idea de reducción mereológica y su extensión a una arquitectónica fenomenológica”. *Ápeiron: estudios de filosofía*, 3, 99-114.

DAVIDE EUGENIO DATURI.

«La experiencia del alebrije. Fantasia pura y esquematismo fenomenológico en Marc Richir». HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 14 N° 1. ISSN 0718-8382, julio 2023, pp. 93-118

Nikulin, D. (2018). "What Is Productive Imagination?". Saulius Geniūsas & Dmitri Nikulin (eds), *Productive Imagination: Its History, Meaning, and Significance*. London, New York: Rowman & Littlefield.

Panofsky, E. (1972). *Studies on iconology*. USA: Icon Editions.

Rancière, J., (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-éditions.

Richir, M., (1987). *Phénomènes, temps et êtres I - Ontologie et phénoménologie*. Grenoble: Millon.

Richir, M., (1992). *Méditations Phénoménologique*. Grenoble: Millon.

Richir, M., (2000a). *Phénoménologie en esquisses*. Grenoble: Millon.

Richir, M., (2000b). "Stimmung, Verstimmung et Leiblichkeit dans la schizophrénie". *Conferencias de Filosofía II*. Porto: Campo de letras.

Richir, M., (2004). *Phantasia, imagination, affectivité*. Grenoble : Millon.

Schnell, A. (2013). "Temporalidad y afectividad en la fenomenología de Marc Richir". *Eikasía*, 47, pp.449-466.

Stepanenko, P. (2000). *Categorías y autoconciencia en Kant*. México: Unam.

Schofield, M. (1992). "Aristotle on the Imagination". Martha Craven Nussbaum & Amélie Rorty (eds.), *Essays on Aristotle's de Anima*. Oxford: University Press, pp. 249-277.